

Discussões sobre a noção de autoria no palhaço

Ana Carolina Carvalho Torres Barbosa (Ana Carolina Sauwen)

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UNIRIO

Mestranda – Processo Formativos e Atuação Cênica – Or. Prof. Dra. Nara Keiserman

Bolsa CAPES

Atriz e palhaça

Resumo: Este artigo foi desenvolvido a partir da pesquisa de mestrado em andamento intitulada "Considerações sobre o corpo cômico: o caso Avner e além", em que estou realizando um estudo do espetáculo *Exceptions to gravity*, do artista americano Avner, the Eccentric. Através da análise de uma *gag* clássica realizada por Avner, proponho-me a investigar as particularidades que a noção de autoria possui neste universo, onde a repetição por diversos palhaços das mesmas *gags* e números é observada com regularidade. No entanto, existem particularidades que tornam a recepção diferente dependendo de quem os executa. Um caminho pelo qual enveredo para a possível compreensão das questões que surgem daí é o da investigação da diferença existente entre cópia e apropriação.

Palavras-chave: palhaço, autoria, apropriação.

O presente artigo é uma reflexão sobre a pesquisa de mestrado em andamento, intitulada "Considerações sobre o corpo cômico: o caso Avner e além", que aborda um estudo do espetáculo *Exceptions to gravity*, do artista americano Avner, the Eccentric, tomando-o como base para a análise de questões relativas ao corpo cômico no palhaço. Avner tem um longo percurso como palhaço e professor de comédia física e vem apresentando o seu espetáculo solo e ministrando oficinas em diversos países há mais de trinta e cinco anos.



Foto 1: Avner, the Eccentric

A pesquisa está sendo realizada a partir de três eixos centrais: criação, análise do movimento e relação com a platéia. Para este trabalho, optei pelo desenvolvimento de uma das questões relativas à criação: as especificidades que a noção de autoria adquire no universo do palhaço.

Existe um caráter profundamente autoral na atuação realizada pelo palhaço, conforme aponta a pesquisadora Juliana Jardim, ao discutir o treinamento de atores com esta máscara:

(...) O ator investigará em profundidade o caráter de autoria em seu novo estado de atuação. Tudo o que faz é um depoimento pessoal já que, apesar de alguns princípios serem comuns, cada palhaço é único, assim como o é cada encontro com a máscara. Uma nova lógica pessoal manifesta-se no descobrimento desse também novo mundo interior e exterior. (JARDIM, 2002, p. 22)

Ao mesmo tempo em que a atuação de cada palhaço é profundamente autoral, na medida em que ele “se organiza numa lógica particular que olha, pensa e realiza a realidade num sentido que lhe é autêntico, único e original” (ACHCAR, 2007, p. 106) tratando-se não de um personagem estabelecido à priori, mas sim de uma criação realizada a partir das características pessoais de cada um que o vivencia, a repetição dos mesmos números e *gags* é observada regularmente tanto entre os palhaços de circo quanto nos de teatro. No entanto, até mesmo na realização de um número clássico existem particularidades no modo de execução que tornam a recepção absolutamente diferente a cada palhaço que o executa. Busco averiguar que aspectos provocam tais diferenças, tomando como modelo para análise uma *gag* clássica realizada por Avner em seu espetáculo.

A *gag* escolhida baseia-se numa relação de sedução estabelecida entre o palhaço e alguém do sexo oposto da platéia. Pode ser dividida em três momentos distintos: primeiro o palhaço simula machucar acidentalmente uma parte do corpo, normalmente um braço, mão ou dedo. Dirige-se, então, a uma pessoa do público e pede um beijo, que ajudará a curar a dor. Caso ele tenha êxito, conseguindo ser beijado na parte pretensamente dolorida, comemora, dividindo sua alegria com o restante da audiência. Mas, durante a comemoração, ele se distrai e machuca outra parte do corpo, em geral o rosto. O público, que já entendeu a lógica de sua ação, ri antecipadamente por saber que o palhaço solicitará um novo beijo da pessoa escolhida. Após receber este segundo beijo, ele novamente comemora e se machuca, mas desta vez num lugar mais inusitado, como a axila ou as nádegas. A finalização depende de cada palhaço, alguns solicitam de fato o terceiro beijo e chegam a recebê-lo, outros interrompem antes deste momento.

Nesta seqüência clássica existem três momentos de riso. O primeiro, quando o palhaço pede o primeiro beijo. O segundo, quando se fere novamente e o terceiro quando

se machuca num local absurdo e que dificilmente será beijado pelo público. Qualquer palhaço que executá-la já sabe disso, a *gag* segue uma progressão cuja mecânica praticamente garante o seu bom funcionamento. No entanto, a maneira como cada um vai realizá-la pode determinar diferenças na recepção.

Ao analisar a maneira como Avner realiza a *gag* destaca-se imediatamente a delicadeza com que ele se aproxima da pessoa escolhida no público. Antes de descer do palco, ele já inicia o jogo com essa pessoa, que provavelmente selecionara por estar se mostrando receptiva ao longo do espetáculo. Ao chegar próximo dela, Avner inicialmente pede (com gestos, pois em nenhum momento do espetáculo utiliza-se da fala) que sobre o seu dedo. Depois de receber o sopro, sente-se à vontade para solicitar o beijo. Avner vai construindo a relação com o público muito devagar e com muito cuidado, deixando a pessoa extremamente à vontade. Ao invés de se sentir desconfortável e apreensiva, o que muitas vezes acontece nos espetáculos que se utilizam de voluntários, ele desenvolve a relação de uma maneira que a pessoa se sente feliz por ter sido selecionada. Depois de ter recebido o beijo, ele divide com extrema precisão a reação para a platéia em geral e para a pessoa escolhida, garantindo ainda mais o riso. Quando vai se machucar pela terceira vez, Avner faz uma pequena modificação que evidencia sua inteligência cênica. Ao invés de se machucar “sem querer”, como já aconteceu nas duas vezes anteriores, e é o que a platéia espera que ocorra, ele explicitamente se joga no chão, não deixando nenhuma dúvida do intuito da sua terceira ação. Consegue assim quebrar a expectativa do público ao mesmo tempo em que respeita a seqüência preexistente. Ao invés de solicitar o beijo nas nádegas, apenas inicia o andar em direção à moça, provoca a gargalhada da platéia e faz um gesto sinalizando que desistiu de dar continuidade à ação. Avner finaliza a *gag* neste momento. Não estaria de acordo com a sua natureza, elegante e doce, ainda que extremamente atrapalhada, solicitar realmente esse terceiro beijo.

Esta é apenas uma das várias *gags* clássicas que Avner utiliza em seu espetáculo. Escolhi-a justamente por sua simplicidade e por se tratar de uma seqüência bastante conhecida. Eu já a vi ser realizada por palhaços de diversas origens e linhas de trabalho. A maneira como ele a realiza chama a atenção para o fato de que, independente da ação que estiver realizando, o palhaço precisa ter clareza absoluta sobre sua lógica pessoal, que é o que determina toda a forma como vai agir, reforçando o caráter profundamente autoral de sua atuação.

Desse modo levanta-se a hipótese de que a repetição dos mesmos números possui resultados tão diferentes porque sempre será uma atuação singular, graças à lógica pessoal que rege a atuação. A descoberta e aprimoramento desta lógica são de importância fundamental ao palhaço. Vale dizer que este processo não possui conotações psicológicas ou abstrações afastadas da vivência prática. O corpo é o lugar aonde vão se revelar e se

desenvolver todas essas questões.

O palhaço não tem psicologismos, sua lógica é física: ele pensa e age com o corpo. O palhaço é um ser que tem suas reações afetivas e emotivas todas corporificadas em partes precisas de seu corpo, ou seja, sua afetividade e seu pensamento transbordam pelo corpo. (PUC CETTI, 2007, p. 23)

Assim, a lógica particular do palhaço se manifesta no seu corpo e determina mudanças no tempo de execução, no ritmo, na relação com a platéia que vão, por sua vez, determinar as diferenças na recepção da mesma *gag*. Ou seja, a questão está em se o palhaço simplesmente tenta copiar um número que já foi realizado por outro, ou se apropria dele. Esse é ponto central do presente estudo: a distinção entre cópia e apropriação.

De acordo com o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa:

Cópia s.f. Reprodução de uma obra de arte (...) Imitação, reprodução (Ferreira, 2004, p. 547)

Apropriação s.f. 1. Ato ou efeito de apropriar (- se)

Apropriar v.t. Tomar como propriedade, (...) Tornar próprio, seu; tomar para si: apossar-se (Ferreira, 2004, p. 547)

Da definição de cópia, interessou-me especialmente a utilização da expressão imitação, que reforça o fato de que não existe na cópia uma passagem verdadeira por si, mas sim uma simples tentativa de fazer exatamente o que já foi feito anteriormente. Já em relação à apropriação, destacam-se as expressões “tornar próprio” e “tomar para si”. Partindo delas é possível perceber que a apropriação faz um caminho que precisa passar necessariamente por uma aproximação verdadeira, que transforma algo em seu, próprio, particular, individual.

Podemos entender assim que quando um palhaço simplesmente copia um número que já foi feito por outro, ele está se esforçando na direção de uma reprodução exata que sequer é possível de ser realizada. Já ao se apropriar, permite que as suas características pessoais, a sua visão de mundo guiem o relacionamento com o que está sendo apreendido. As chances de que obtenha um bom resultado, procedendo desta maneira, são infinitamente maiores.

Avner, ao ser questionado em entrevista concedida a uma revista eletrônica sobre quais são as questões éticas envolvidas ao se utilizar a idéia ou o número de outra pessoa para conseguir uma boa *performance*, afirma que o plágio é a forma mais sincera de lisonja em relação ao trabalho do outro. Por outro lado, é a pior coisa que se pode fazer para o seu próprio desenvolvimento como *performer*, pois ao simplesmente pegar um número que pertence a outro e tentar reproduzi-lo estão sendo eliminadas as possibilidades de desenvolvimento da sua própria personalidade, seu senso de tempo, ritmo e relação com a platéia.

Afirma ainda que muitos *performes* iniciantes ao assistir a um número que

funciona tentam adaptá-lo para sua própria execução, sem entender o processo que levou o artista que o criou a chegar àquele resultado final. Segundo sua visão, essa prática tem poucas chances de funcionar, pois o mais importante para um palhaço é investir no desenvolvimento da sua própria personalidade. “Os truques não interessam. O que interessa é a atitude por trás dos truques.” (<http://www.juggle.org/history/archives/jugmags/38-1/38-1.p12.htm> , acessado em 14 de Agosto de 2010)

Não se trata, portanto, de condenar a utilização de números ou *gags* criadas por outros, mas sim de refletir sobre os diferentes modos de apropriação e os benefícios que podem trazer para a formação do palhaço. É uma discussão que, ampliada para o fazer teatral, coloca em pauta as questões que giram em torno de conceitos como originalidade e invenção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHCAR, Ana. *Palhaço de hospital: proposta metodológica de formação*. Rio de Janeiro: PPGT UNIRIO, tese de Doutorado, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio*. 3° edição. Curitiba: Editora Positivo, 2004.

JARDIM, Juliana. O ator transparente: reflexões sobre o tratamento contemporâneo do ator com as máscaras do palhaço e do bufão. In: *Sala Preta* n.2- revista do Departamento de Artes Cênicas, São Paulo: ECA/USP, 2002. p. 17-24.

PUCETTI, Ricardo. No caminho do palhaço. In: *Revista Anjos do Picadeiro* 5. Rio de Janeiro: Teatro de Anônimo, 2007.